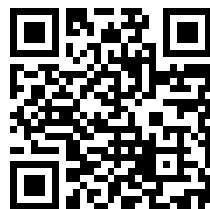

This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

GoogleTM books

<https://books.google.com>





Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guida per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

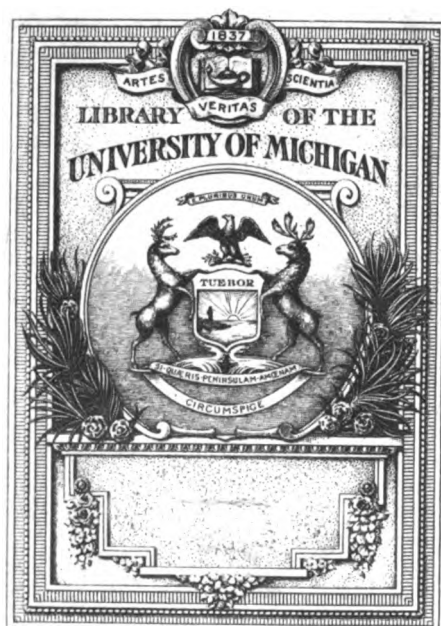
Inoltre ti chiediamo di:

- + *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
- + *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
- + *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
- + *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertarti di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da <http://books.google.com>





LEGATORIA
P. ESPOSITO
UNIVERSITÀ II
BOLI

850.9 3

A1

v.197

CESARE DE LOLLIS

IL BAEDEKER DI GOETHE IN ITALIA

Dalla *Nuova Antologia* - 16 luglio 1904

ROMA
NUOVA ANTOLOGIA
Corso Umberto I. 131

1904

CENERE

ROMANZO

di **Grazia Deledda**

Un vol. di pag. 384

L. 3.

Gli Ammonitori

ROMANZO

di **Giovanni Cena**

Un vol. di pag. 216

L. 2.50



Biblioteca Romantica

della

NUOVA ANTOLOGIA

I Nipoti della Marchesa Laura

ROMANZO

di **Maria Lisa Danieli Camozzi**
e **Gemma Manfro Cadolini**

Un vol di pag. 291

L. 3.



STORIA DI DUE ANIME

ROMANZO

di **Matilde Serao**

Un volume di pag. 192

L. 3.50

collezione di Cesare De Lollis

CESARE DE LOLLIS

IL BAEDEKER DI GOETHE IN ITALIA

Dalla *Nuova Antologia* - 16 luglio 1904

ROMA
NUOVA ANTOLOGIA
Corso Umberto I, 131
—
1904

PROPRIETÀ LETTERARIA

Roma, Via della Missione, 3 - Ripamonti-Colombo, tipografi della Camera dei deputati

NUOVA ANTOLOGIA

16 luglio 1904

Anche Goethe, come ogni buon tedesco d'oggiorno, giunse in Italia col suo bravo Baedeker tra le mani: un Baedeker in tre grossi tomi e con un titolo che pare un sommario. L'autore n'era I. I. Volkmann, un amico ed ammiratore del Winckelmann; e non si sarebbe potuto desiderar di meglio per la descrizione del bel paese che allora era considerato semplicemente come un museo, dall'Alpi al Lilibeo. Quantunque, sia detto tra parentesi, la guida del Volkmann, ossequente a quella cura dei particolari che fa parer pedanti i Tedeschi, ma li mena lontano, più che le molte altre precedenti, dovute quasi tutte ad Inglesi e Francesi, mostrasse viva la preoccupazione di riuscire utile in tutti i così diversi momenti che costituiscono la giornata del *touriste* intelligente. Un vero Baedeker insomma, nel quale non mancavano neppure il ragguaglio delle monete e le indicazioni necessarie per mangiar bene e spender poco - *gut und billig*, secondo la frase sacramentale del Baedeker d'oggiorno.

Quando il Volkmann scriveva e in parte compilava, s'intende bene, il suo libro negli anni 1770 e 1771, non poteva davvero prevedere che esso avrebbe, sia pure in una seconda edizione accresciuta e migliorata, accompagnato in Italia uno dei più grandi pellegrini che n'abbian mai calcato il sacro suolo; giacchè in quegli anni non era ancora comparso neppure il *Werther*. Eppure non solo gli fece compagnia, ma spesso ebbe virtù d'avviarne lo spirito verso una od altra direzione; a volte propriamente suggestionandolo, a volte con una sua osservazione mettendolo in moto per arrivar poi magari al punto opposto. E sì che Goethe fu forse il più meraviglioso osservatore che si possa immaginare, e da vecchio, dopo di essersi osservato per tanti anni, concludeva di dover quanto avea fatto specialmente al proprio spirito d'osservazione!

Forse già le timide riserve che fa per l'arte del suo divino Palladio in S. Giorgio Maggiore di Venezia gli vennero, se non suggerite, ispirate da alcune osservazioni notate nel Volkmann appunto a proposito di quella chiesa. E non c'è dubbio che le righe abbastanza colorite nelle quali il Volkmann ritrae la comica incompotezza d'un avvocato veneziano nel momento decisivo della replica, indusse il Goethe, durante il suo primo soggiorno a Venezia, a visitare e descrivere un tribunale in azione. « Uno straniero non può a meno di ridere », conclude il Volkmann; e il Goethe definisce tutto l'insieme una « commedia », anche perchè convinto che la sentenza era preparata prima del processo. E chi sa che anche verso le singolarità dell'arte di Carlo Gozzi non lo spingesse la

menzione che ne fa il Volkmann pel quale si trattava d'« un certo Carlo Gozzi », assai lodato dal Baretti e « fratello del ben noto Gaspare »; e che le lodi per le belle vicentine, non le bionde, ma quelle dai riccioli neri, non siano eco della speciale menzione di cui il Volkmann onora il bel sesso della città di Palladio.

Ma gl'influssi del Volkmann sul geniale viaggiatore si fanno ben più precisamente sentire in Bologna.

Il Volkmann, un devoto di Lessing e di Winckelmann, per cui era naturale che Laocoonte serbasse una gran compostezza tra le spire del serpente, non credeva possibile che l'inclinazione della torre degli Asinelli e della Garisenda fosse cosa voluta dall'artefice. Con una « cattiva arte » avrebbe l'artefice cercato una « pazzesca gloria ». Ma il Goethe pensa un poco e conclude: « Io mi spiego questa pazzia nel modo seguente: Nei tempi delle discordie cittadine ogni grande edificio finiva per essere una fortezza, dalla quale ogni potente famiglia sviluppava una torre. A poco per volta se ne fece una quistione di piacere e d'amor proprio; ognuno volle far pompa di una torre; e poichè alla fine le torri diritte eran cosa di tutti i giorni, se ne volle edificare qualcuna pendente ».

E chi non darebbe, tra i due, ragione al Goethe?

Ma il giorno dopo, il 19 ottobre 1786, pur di stare col « suo buon Volkmann », com'egli spesso lo chiama, preferisce mettersi, insieme con lui, dalla parte del torto.

Veramente, già in Verona, dopo aver visitato la chiesa di S. Giorgio, piena di cose belle se non straordinarie, egli ha parole di compassione per gli artisti che dovettero torturarsi alle prese coi soggetti strani che loro imponeva l'agiografia. Ma colla equità caratteristica del suo spirito soggiungeva subito: « e pure fra le strette di tale necessità quante belle cose ha saputo produrre il genio! »

Se non che in Bologna questa sua considerazione assume un tono addirittura acre.

I dipinti del Caracci, di Domenichino, di Guido Reni, specialmente di Guido Reni, lo accendono di entusiasmo. Ma osserva anche che l'intelligenza di essi riesce spesso difficile per la stranezza dei soggetti, e aggiunge: « Mentre il pennello di Guido, che avrebbe dovuto ritrarre quanto di più perfetto possa cader sott'occhio umano, ti attrae, ti vien voglia di stornar gli occhi dai soggetti terribilmente sciocchi, a definire i quali nessuna parolaccia è adeguata... Sempre l'anatomia, il patibolo, lo scorticatoio, sempre il martirio dell'eroe, non mai vera e propria azione, non mai cosa d'attuale interesse, sempre qualche cosa che la fantasia cerca fuor della vita ordinaria. O malfattori o estatici, criminali o pazzi, dove il pittore, per salvarsi, intrude una qualche figura mascolina ignuda o una bella spettatrice o al più tratta i suoi mistici eroi come fantocci e gitta loro sulle spalle dei mantelli egregiamente panfleggiati. Due figure nude di Guido, un S. Giovanni nel deserto e un S. Sebastiano come magnificamente dipinti! E che cosa mai dicono essi? L'uno spalanca la bocca e l'altro si scontorce. Se io con questo cattivo umore ripenso la storia, mi vien voglia di concludere: la fede ha rilevate le arti, la superstizione, al contrario, se n'è fatta signora e le ha di nuovo dannate alla perdizione ».

Si potrebbe obiettare al Goethe che le contorsioni di un S. Sebastiano possono ben valere quelle di Laocoonte, e che la supersti-

zione che ispirò le une può valere quella che ispirò le altre; e forse anche, senza nulla obbiettargli, si potrebbe spiegar questa sua uscita, poco goethiana anche per l'intonazione aggressiva, con un'istintiva rivolta della coscienza ereditariamente protestante e anche con quel senso di tedio nostalgico che lo aveva assalito già qualche giorno prima in Ferrara, la città morta del Tasso, così vivo nell'anima sua.

Ma non c'è bisogno neppure di questo; perchè il buon Volkmann, proprio nel capitolo dedicato a Bologna, e più precisamente a proposito della Santa Cecilia di Raffaello, che a quei tempi era ancora nella cappella Bentivoglio della chiesa di S. Giovanni in Monte, e che meravigliosamente simboleggia l'estasi in Dio, osserva che « i maggiori maestri vissero disgraziatamente in un tempo (e pensare che il buon Volkmann parla del secolo di Leone X!) in cui la cieca superstizione regnava sovrana; sicchè in luogo di liberamente adoperare il loro genio a ritrar nobili soggetti storici dovettero essi dipinger santi nelle chiese e anzi spesso di quelli dei quali la storia non registra l'esistenza ».

Ma giunto il Goethe in Roma, dove, anche, ogni senso di nostalgia gli sgombrò l'anima come d'incanto, il buon Volkmann non fu più l'unico compagno delle sue peregrinazioni. Il Tischbein, che lo ospitò nella casa rimpetto a palazzo Rondanini, il Moritz, nel quale egli ritrovò tanto di sè stesso quale almeno era stato ai tempi del *Werther*, Angelica Kaufmann, che gli seppe dar le dolcezze senza fargli sentire le noie della tenerezza femminile, eran pittori di grido e conoscitori profondi di Roma sotto ogni rapporto. Ed essi s'invidiarono e contesero la compagnia del poeta, non tanto forse conquistati dalla sua fama quanto dalla meravigliosa umanità del suo temperamento che faceva apparir la sua grandezza qualche cosa di talmente connaturato in lui che nessun fosse indotto a turbarsene per senso d'invidia o d'umiliazione. Goethe in Roma fa pensare a Raffaello, del quale scrive il Vasari che « non andava mai a Corte che, partendo di casa, non avesse seco cinquanta pittori, tutti valenti e buoni, che gli facevano compagnia per onorarlo ».

Veramente, non è improbabile che quel senso quasi di delusione che in lui produsse la prima vista delle stanze di Raffaello gli venisse insinuato dal Volkmann, che, originale o no che fosse, per l'intelligenza e il godimento di quei dipinti prescriveva lungo studio e considerazione.

Ma il contrasto tra i giudizi artistici del Goethe e quelli che il Volkmann, colla coscienza tranquilla di chi continuava la tradizione iniziata dal Winckelmann, imponeva alla folla dei Tedeschi peregrinanti in Italia, appar stridente al cospetto del *Giudizio Universale* di Michelangelo. Il Volkmann vi ravvisa difetto di colorito e mancanza d'azione dell'insieme, pur essendo anatomicamente perfette le singole figure; temeraria la maniera nel disegno, sprezzante, anzi quasi orribile; e insomma nota nella composizione dell'insieme un selvaggio scompiglio, che impone la stupefazione, ma non piace. Non senza però aggiungere che « tutto ciò era conveniente al carattere d'un tal dipinto ». E questo è il giudizio che ci aspetteremmo da chi, nel giudicare, non era capace di sottrarsi alla disciplina d'una scuola gloriosa benchè recente e tedesca per virtù dei nomi di Mengs e Winckelmann; la quale, come tutte le scuole, esagerava e non intendeva se non l'arte di Raffaello, in quanto irradiava quella bellezza pura e

tranquilla, di cui gli antichi, più che interpreti correttori della natura, non poteron tramandare perfetti esempi se non nell'arte statuaria, nell'Antinoo (il Winckelmann lo giudicava piuttosto un Meleagro) e nell'Apollo del Belvedere.

Ma il 22 novembre 1786, il Goethe, dopo aver visitato per la prima volta, col Tischbein, la Cappella Sistina, nota: « Io non potetti che guardare e stupire. L'interiore sicurezza e virilità del maestro, la sua grandezza è superiore a qualsiasi espressione ». E riguardando il dipinto nell'agosto dell'anno seguente, quando avea visto e Napoli e la Sicilia, e in Roma si sentiva romano, esclama, di nuovo ricusando di scendere ai particolari, dei quali pure sapeva esser buon giudice: « senza aver visto la cappella Sistina non si può intuire quel che un uomo possa ». Se non che Goethe, così giudicando, non solo si sottraeva ad ogni preconetto della scuola classicheggiante, ma l'arte di colui che avea visto la natura con occhi, ch'egli, Goethe, gl'invidiava, giudicava con criteri, i quali (sia pure che in questi anni nel mondo degli artisti s'inchinasse appunto a restituire il primato a Michelangelo) varcavano i confini di tutte le scuole pittoriche e di tutte le estetiche passate, presenti ed avvenire e mettevano capo alla concezione della vita universale che Goethe da tempo intravedeva a baleni, ma s'era ora venuta assettando entro termini precisi. Durante il suo soggiorno in Italia la sua teoria della pianta primitiva era venuta prendendo corpo; le svariate fogge di piante del giardino botanico di Padova, i corbezzoli e gli aranci di villa Panfilì pompeggianti nella simultanea ricchezza del fiore e del frutto - due manifestazioni d'un fatto unico - molto gli avean già chiarito del gran segreto ch'egli spiava nel seno profondo della natura; ma con più chiara voce ancora gli avea parlato la vegetazione quasi tropicale di Napoli e Sicilia. Sicchè tornando in Roma egli era in vista di quella sua così semplice e a un tempo complessa dottrina dell'unità della natura organica che da sola avrebbe potuto formare una bella gloria.

E poichè l'uomo gli appariva in cima alla vertiginosa ma sempre graduale scala degli esseri, s'intende assai bene come l'anima sua traboccasse d'entusiasmo davanti al dipinto dove la figura umana s'annoda e si snoda nelle più svariate forme.

Quell'immenso grappolo di corpi umani sospesi al cenno dell'Onnipotente - un cenno ch'è un'irradiazione di forza volitiva da tutta la persona troneggiante - operò sulla sua fantasia di poeta e di scienziato precisamente come la folta e rigogliosa vegetazione dei giardini pubblici di Palermo. E davanti ad esso, quasi avendo d'un tratto la visione completa di quella legge di natura ch'egli da tempo cerca amorosamente anche a traverso i bocciuoli dei fiori e nella vita degli insetti, esclama: « Ora finalmente l'alfa e l'òmega di tutte le cose a noi conosciute, la figura umana, s'è impossessata di me, così com'io di lei, e dico: Signore, io non ti lascio; e tu mi benedirai, dovess'io pure uscir stroppiato dalla immane lotta ».

Singularissimo grido! Ma qualche mese dopo è ancora lo scienziato, non il dilettauto di pittura nè il poeta che corregge le storture del Volkmann in materia d'arte. Questi definisce la composizione delle *Sibille* di Raffaello in Santa Maria della Pace « debole per la tirannia dello spazio ». E il Goethe gli si ribella obbiettandogli che un dei grandi pregi dell'arte di Raffaello, osservabile anche in quelle stanze vaticane che l'anno prima egli avea tiepidamente ammirate, è di sa-

pere con riposti espedienti di simmetria ridurre a vantaggi le angustie dello spazio. « Poichè, come nell'organismo della natura, così anche nell'arte, entro i più ristretti confini riesce pur sempre perfetta la manifestazione della vita ». Questa norma regolatrice dell'economia della natura è un dei capisaldi di quel complesso di teorie scientifiche che il gran sole latino era venuto maturando in quella gran mente tedesca.

*
* *

Ma dove a noi italiani più riesce simpatica l'indipendenza del Goethe dal suo Mentore in tre tomi è nel giudizio sui costumi e le tendenze dei nostri padri.

Non già ch'essa sia continua ed assoluta. Per esempio, allorchè dell'Italia propriamente detta non conoscendo se non Verona e Vicenza, afferma che gl'Italiani han qualcosa del *cortigiano* e si tengono pel primo popolo del mondo, fors'egli obbedisce a quel pregiudizio, se pregiudizio è in tutto e per tutto, che la sincerità infantile dell'anima tedesca non possa aver riscontro tra i rappresentanti d'una razza che ha una molto più vecchia esperienza di questo mondo birbante. Ma fors'anche pensa e nota secondo detta il Volkmann. Il quale mette in guardia lo straniero contro il decoro esteriore e la cortesia coi quali gli Italiani dissimulano il loro orgoglio e la loro natura interessata. Se non che pel Goethe, spirito misurato, il male e il bene non eran mai distinti da un taglio netto; ed egli non manca di aggiungere che gl'Italiani hanno bene il diritto, sotto certi rispetti, di presumere di sè, e in somma gli han l'aria d'essere un'assai buona nazione.

Il Volkmann registra fra le caratteristiche degli Italiani la parsimonia, che va necessariamente insieme col difetto del pregio dell'ospitalità; e fa eccezione pei Milanesi, per la cui liberalità e cordialità egli non ha lodi sufficienti. Il Goethe, sul battello che lo conduce da Padova a Venezia, ha l'occasione di stabilir *de visu* che gl'Italiani non fan volentieri l'elemosina; ma non ne trae conseguenze estreme.

Assai severo si mostra il Volkmann colla popolazione romana; ma non tanto cogli uomini, - più rispettosi della proprietà altrui che non sian gli Inglesi e men sanguinari che non si dica - quanto colle donne, pigre, prosuntuose, sciocche, vanitose al punto da non portar camicia durante tutta la settimana per poter poi comparire in fronzoli alla messa della domenica.

Ma Goethe è solo da due giorni in Roma e già sente di potere anche dalle qualità che si direbbero negative di quel popolo trarre non poco vantaggio: « Come salutare è per me, - egli scrive - moralmente parlando, viver tra un popolo a base di sensi e non di sentimenti, sul quale tanto si parla e scrive, e che ciascun forestiero giudica coi suoi propri criteri ». Tuttavia, poichè all'equilibrio dei propri giudizi egli veglia sempre gelosamente, aggiunge: « Io scuso chiunque li biasima e vitupera; essi son troppo lontani da noi, e il vivere in mezzo a loro non è cosa agevole per un forestiero ». Per un forestiero, bene inteso, che non sia Goethe. Il quale, in un'osteria di piazza Montanara, saprà scovare una popolana che agiterà di fremiti romanamente sensuali la cetra già votata alla signora di Stein; e sarà dopo alcuni mesi fiero di sentirsi romano di Roma, senza far differenza, bene inteso, tra la vecchia e la nuova.

E ci vogliono dei fatti veramente straordinari per un tedesco e in ispecie per uno, come Goethe, pel quale la calma era pregio supremo d'arte e di vita, quattro assassinii in tre settimane entro al quartiere dov'era situato il suo alloggio, per sospingerlo al pessimismo di Volkmann e di altri tedeschi descrittori d'Italia: « Della nazione io non saprei dir altro - scrive egli allora - se non che son uomini allo stato naturale; i quali tra la magnificenza e la dignità della religione e delle arti son quel che sarebbero vivendo tra boschi e in caverne ».

Ho accennato ad altre guide oltre quella del Volkmann, e avevo in mente quella dell'Archenholz: un nobile, capitano nell'esercito di Prussia, il quale era uscito stroppio d'una gamba dalle mani di non so quali celebri chirurghi italiani, e di quel suo disastro individuale voleva evidentemente render responsabile tutta la nazione. Contro la quale egli caninamente latra, quasi fosse suo intento tenerne lontani gli stranieri, non aiutarli a conoscerla. « Viaggiatore ignotissimo fra noi, e scrittore noto in Germania per una raccolta di delirj in fronte a cui, Dio sa perchè, ha scritto: *Italia* ». Così lo definiva, con sincera amarezza, il Bertola, per sua natura poco portato all'amaro e grande, pei suoi tempi, conoscitore di cose tedesche. E in verità, con un epiteto, con un aggettivo da caserma, con una breve e recisa affermazione l'Archenholz condanna intiere regioni. Indulgente è solo con Milano, fors'anche perchè città imperiale: tant'è vero che la stessa cordialità ambrosiana, quella che in ogni stato della popolazione milanese si ritrova in sì gran misura, egli inclina a considerare come un' « eredità dei Tedeschi! »

Di Roma scrive che « senza le rovine dell'antichità e le opere d'arte moderne, nessun vorrebbe più curarsene »; e colle Romane l'ha a morte, lui capitano dell'esercito prussiano, perchè preferiscono gli abati agli ufficiali. Napoli è la città dove « meno si pensa » al mondo e dove le donne sono oltremodo facili, « per ragion del clima voluttuoso ». Che più? un po' di tara fa il fiero capitano anche alle nostre glorie letterarie universalmente riconosciute. « Chi vorrà - si chiede egli, per esempio - paragonare un Guicciardini o un Machiavelli come scrittori di storia con un Robertson, con un Gibbon, con un Raynal? »

Anche Raynal!!! A giustificazione, parziale, bene inteso, dell'Archenholz nulla potrebbe più opportunamente invocarsi, sempre, però, dopo il disastro della gamba, che l'error suo stesso fondamentale d'aver voluto scrivere una guida d'Italia insieme con quella d'Inghilterra: mettendosi così nella condizione strana di non potere in nulla giudicare il nostro paese, ch'era allora il più disgraziato d'Europa, senza aver presente come termine immediato di paragone quello ch'era il più felice.

Ma di questa attenuante non par che il Goethe gli tenesse conto. Il Goethe, il quale avrebbe potuto conoscere l'uomo, poichè questo fu a Weimar nel 1784, par che non conoscesse neppure il libro, contro il quale in difesa d'Italia e dei suoi non del tutto indegni figli Machiavelli e Guicciardini s'era levata la voce del Jagemann, bibliotecario della duchessa Amalia a Weimar dopo avere a lungo soggiornato a Firenze, e persin fondatore e direttore, pure in Weimar, d'un giornale letterario scritto in lingua italiana. Certo è che il 2 dicembre 1786 scrive il Goethe nel suo *Diario*: « Per caso ho trovato qui (in Roma) l'*Italia* dell'Archenholz. Come qui sopra luogo un tale scar tafaccio si raggriccia, nè più nè meno che se lo si mettesse sui car-

boni; in modo che a poco a poco si facesse bruno e poi di bruno nero, i fogli s'accartocciassero e svanissero quindi in fumo! Certo, egli ha visto le cose; ma possiede troppo poche conoscenze per potersi permettere un fare così spavaldo e sprezzante; gli capita di dare in ciampelle e quando biasima e quando loda ». Non ci voleva meno d'un Archenholz per trasformare il Goethe in un Torquemada che assapora lentamente l'arrostitura della propria vittima.

*
*
*

Ma l'opposizione di Goethe al « buono ed utile » Volkmann è addirittura meravigliosa là dove questi non poteva dubitare di avere ad ottenere il consenso universale: a proposito cioè dei « fannulloni » di Napoli, che sarebbero stati fra i trenta e i quarantamila: « oziosi che non hanno e non desiderano alcuna determinata occupazione ». È meravigliosa anche perch'egli, il Goethe, con quel procedimento che lo condusse sì lontano nelle speculazioni altamente scientifiche, vide d'un colpo d'occhio la verità; ma la volle poi e la seppe documentare colla minuta osservazione. Quei suoi grandi occhi, alle cui sollecitazioni si direbbe che le più peregrine bellezze d'arte e le verità recondite di natura rispondessero con baleni di luce, egli li fissò, pieni di simpatica curiosità, su tutte le più piccole e riposte manifestazioni della rumorosa vita napoletana. Facchini, pescatori, barcaiuoli, calessari, venditori ambulanti d'ogni genere e d'ogni età, rivenduglioli, mondezze, ortolani, acquaioli, tutti furono passati in rassegna da lui; ed egli comprese che tutti eran messi nel conto dei « fannulloni » da chi molte cose non poteva capire ch'egli capiva subito e a meraviglia.

Al Volkmann e ai suoi innumerevoli fedeli oltramontani dovette parer che quelli non lavorassero, perchè il lavoro accompagnavano col rumore e coll'allegria; perchè lavorando si godevano il sole; perchè nelle pause che la natura del loro lavoro o la legittima stanchezza ad essi imponeva, rimanevan sulla strada in luogo di rincasare; perchè insomma nel lavoro oltre la vita cercavan la gioia della vita e non vi dimostravano quello sforzo ch'è caratteristico del lavoratore del Nord.

Ma quello sforzo, osservava il Goethe, è una conseguenza delle condizioni naturali del paese. L'uomo del Nord non lavora per la giornata, molto meno per l'ora; egli ha e deve sempre avere in mira oltre al presente l'avvenire; e questa doppia preoccupazione aumenta il suo sforzo e corruga, durante l'opera, la sua fronte. L'uomo del Nord, egli osserva ancora, del suo lavoro non può, pur troppo, dar spettacolo sulla strada; la stanchezza, come i frutti del suo lavoro, egli deve smaltir tra le pareti della casa.

L'uomo del Nord è portato alla grande industria, che impone un lavoro metodicamente ordinato, dalla vita raccolta alla quale il clima del suo paese lo condanna. Ma altrettanto quanto essa è legittima la piccola industria dalle mille forme svariate che il napoletano esercita sui marciapiedi delle vie, agli angoli dei vicoli, sulla soglia d'un portone, e ch'è in perfetta relazione colla facilità della vita di cui natura volle gratificar quei paesi.

Non solo. Ma il Goethe volle a questo proposito affermar anche la relatività della miseria, non parendogli che miserabile, nel senso che in altri paesi ha tal parola, potesse dirsi chi a Napoli dormisse i

suoi sonni tranquilli all'aperto o sulle panche della pubblica via o si vestisse con qualche metro di semplice tela, o con pochi centesimi (sei *Pfennig*, precisava il Volkmann) provvedesse al proprio vitto quotidiano.

Sicchè il Goethe arrivò per proprio conto a concludere - ed ebbe paura gli si mettesse una tal conclusione in conto di paradosso - che l'industria bisogna in Napoli cercarla specialmente tra la classe più bassa dove gli altri cercavano e trovavano i trenta o quarantamila fannulloni. E a praticarla egregiamente e con una perfetta relazione ai propri bisogni egli sorprende i bambini che altrove, abbandonati così a sè, parrebbero degni d'immensa pietà, laddove sul lastrico delle vie di Napoli appaiono lasciati liberi al pascolo per quella legge naturale che a certi uccelli sotto certi climi consente di razzolar tra le stoppie non appena sgusciati dall'uovo. E la loro operosità egli classifica con una precisione ed una compiacenza che inteneriscono. Non gli sfuggono quelli che raccattano frasche o schegge di legname nell'arsenale o altrove; e neppur quelli che si scaldano le manine sulle lastre della via che la fiammata d'un fabbro ha riscaldate. Curvo in osservazione su quel gruppo di « scimmiette », com'egli amorevolmente li chiama, quanto è simile a se stesso allorchè per ore intere spiava a Venezia la lotta a morte, così remota dall'osservazione dei più, tra i granciporri e le patelle che la comune disgrazia d'un'ondata avea deposte al secco sur un muricciolo di riparo o sur un gradino d'una calata! Insomma era sempre lo stesso occhio creato per sorprendere e comprendere tutto: le forme più semplici della vita d'un popolo come quelle della vita dei più torpidi molluschi.

Un altro tedesco, anch'egli poeta e non indegno del nome, descrive minutamente il brulichio dell'infima vita napoletana: il Platen, in un'ecloga intitolata: *Bilder Neapels* e contessuta in un di quei metri classicheggianti che Enrico Heine, il signore della piccola strofe, onorava del proprio disprezzo. Se il Goethe l'avesse letta (e forse la lesse perchè l'ecloga è del 1827) v'avrebbe ritrovata più d'una delle sue impressioni; ma non l'impressione dell'insieme che il suo spirito originale era stato capace di ricevere e di fecondare anche fuori del dominio estetico.

Queste del Goethe su Napoli son certo delle più belle pagine, almeno dal punto di vista di noi italiani, del *Viaggio in Italia*; e noi dobbiamo saper grado al Volkmann di avergli fatto venir la voglia di accertar coi suoi propri occhi l'esistenza da lui così recisamente affermata di quell'orda d'oziosi che coi propri stracci portavano in mostra per le vie di Napoli la propria infingardia.

Ma a favore del Volkmann c'è anche di più. Parlando degli Italiani in genere nella introduzione alla sua opera egli presentò al Goethe, press'a poco così come fece parlando della Garisenda, a rovescio, rispetto alle conclusioni, gli argomenti dei quali poi il Goethe seppe trovare il diritto. Il Volkmann scrive infatti: « Il paese bello e fertile; il carattere degli abitanti che risponde al loro cielo...; l'abitudine di non metter da parte, ma di vivere alla giornata; tutte queste ragioni » (qualcuna io ne sopprimo traducendo) « fan sì, non c'è da dubitarne, che gl'Italiani non siano tanto assidui ai loro negozi e non provvedano all'avvenire con altrettanto studio quanto gli artigiani e commercianti d'altri paesi, dove molte son le privazioni che i genitori s'impongono per meglio educare i propri figli e procurar loro col tempo una buona

occupazione. Il vero italiano pensa affatto diversamente e non conosce questa maniera d'ambizione. Egli cerca di godere il presente ed al futuro non pensa; egli crede di aver fatto già moltissimo pei propri figli, se li ha fatti grandi o al più portati al punto che possano cavarsela da sè. Un tal modo di ragionare trova luogo soltanto in un paese dove è quasi sempre sovrabbondanza dei mezzi naturali della vita ».

È, su per giù, quel che dice Goethe; il quale però comprende e fa comprendere che così è perchè così dev'essere; e se altrimenti fosse, madre Natura che non può errare si lascerebbe cogliere in fallo.

NUOVA ANTOLOGIA

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

DIRETTORE

MAGGIORINO FERRARIS

Anno 39° — Fasc. 782 — 16 Luglio 1904:

	PAG.
I. — LA PATRIA POETICA DI FRANCESCO PETRARCA — Carlo Segre	177
II. — LA TOMBA - LETTERE ED APPUNTI — Maurizio Zych	195
III. — IL CENSIMENTO DELLA COOPERAZIONE IN GERMANIA — Filippo Garneri	215
IV. — IL BAEDEKER DI GOETHE IN ITALIA — Cesare de Lollis	221
V. — SIENA - VERSI — Mario Foresi	230
VI. — L'IDEALE IMPERIALISTA E LA POLITICA COMMERCIALE DELL'INGHILTERRA — Riccardo Dalla Volta	232
VII. — LA COSCIENZA ARTISTICA NEL POETA DEL « CANZONIERE » — Vittorio Cian	247
VIII. — ASTICHELLO — Antonio Zardo (con ritratto)	252
IX. — I MOTI MINIMI DELLA MATERIA E LA MODERNA TEORIA MOLECOLARE — Francesco Cominelli	263
X. — A TAVOLA... - NOVELLA — L. Lauria	280
XI. — LO STATO E LA MARINA MERCANTILE — Erasmus Piaggio , Senatore	288
XII. — MISCELLANEA — La dominazione romana nella Gran Bretagna - Le case per i poveri in Roma - Ciò che può fare l'Italia - Un intra- prenditore americano in Abissinia - Le terze classi nei treni diretti	312
XIII. — IL BEY DI TUNISI A PARIGI — XXX	323
XIV. — TRA LIBRI E RIVISTE — Giorgio Sand - « La terza Italia » - Tol- stoi - H. de Régnier - « Candidati all'immortalità » - I progressi della floricoltura - Varie (con 10 illustr.) — Nemi	330
XV. — NOTIZIE, LIBRI E RECENTI PUBBLICAZIONI — Italia - Francia - Austria e Germania - Inghilterra e Stati Uniti - Varie - Gli italiani all'estero	345

Proprietà letteraria

ROMA

DIREZIONE DELLA NUOVA ANTOLOGIA - Corso Umberto I, 131

Si pubblica il 1° ed il 16 di ciascun mese

Anno . . .	ROMA L. 40	- ITALIA L. 42	- ESTERO L. 46
Semestre . . .	„ „ 20	- „ „ 21	- „ „ 23

Ciascun Fascicolo separato L. 2 (Estero: L. 2.50)

Presso i principali Librai e le principali Stazioni di Ferrovia

GIUSEPPE PANTALEONE

LA CRITICA ESTETICA

NOTA

Estratto dalla *Rivista di Filosofia e Scienze affini*

Maggio-Giugno 1904, Anno VI, Vol. I, N. 5-6



BOLOGNA

STAB. TIP. ZAMORANI E ALBERTAZZI

Piazza Calderini, 6 - Palazzo Loup

1904

*Al Chiar^{mo} Sig.^{ro} Prof. Erafmo Scrope
maggio di
Gius. Pantaleone*

GIUSEPPE PANTALEONE

LA CRITICA ESTETICA

NOTA

Estratto dalla *Rivista di Filosofia e scienze affini*

Maggio-Giugno 1904, Anno VI, Vol. I, N. 5-6



BOLOGNA

STAB. TIP. ZAMORANI E ALBERTAZZI

Piazza Calderini, 6 - Palazzo Loup

1904

In un articolo su questo argomento, pubblicato nella *Nuova Antologia* del 1 ottobre 1903, il prof. G. A. Cesareo, riagitata la questione di ciò che deve essere la critica, e detto dell'importanza della critica estetica, espone, o crede di esporre, il processo della valutazione artistica. La questione è stata discussa e risolta; e quel processo è stato esposto, come meglio non si potrebbe, in un libro ⁽¹⁾ che ha fatto molto rumore. D'estetica e di critica estetica si occupa poi continuamente una rivista ⁽²⁾, nella quale si discute quanto si vien pubblicando su ciò che può avere attinenza con l'estetica, e compaiono in ogni numero saggi importantissimi di critica estetica. Tuttavia il Cesareo comincia con espressioni come queste: « Cos'ha da essere la critica? Della filologia solamente?... Insomma c'è o non c'è una critica estetica? E se c'è, ha sue leggi? Si può insegnarla? O è, come la fede, un'ispirazione dall'alto, personale e incommunicabile?... Che la critica estetica esista, nessuno nega; ma che cosa ella sia, nessuno sa dire ».

Alla descrizione del processo della valutazione artistica, il Cesareo fa precedere e viene intrecciando l'esposizione della dottrina estetica, ne cui principii quel processo deve trovare la sua spiegazione, o quel tanto di essa che è necessario. Poste così due forme di conoscenza: l'intuitiva (che chiama sentimentale), e l'intellettuale, egli stabilisce che il fatto estetico è la conoscenza intuitiva. Ma questa dottrina, che identifica il bello e l'arte con la conoscenza intuitiva, non è, come parrebbe

⁽¹⁾ *BENEDETTO CROCE, Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, I. Teoria, II. Storia, Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, editore, 1902 (prima edizione). Il processo della valutazione artistica è esposto a p. 119 e segg.

⁽²⁾ *La Critica*, Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia, diretta da B. Croce, Napoli.

dal discorso del Cesareo, una nuova teorica. È quella esposta da Benedetto Croce.

La conoscenza intuitiva il Cesareo la distingue per un lato dal senso, per l'altro dalla conoscenza intellettuale, come già avea fatto il Croce nel principio della sua trattazione ⁽¹⁾. Senonchè, a distinguerla dal senso, riferendosi alla sentenza del Vico, che si legge nella *Scienza Nuova*, e che il Croce riporta a pag. 229 della sua *Estetica*: « Gli uomini prima sentono senza avvertire: da poi avvertono con animo perturbato e commosso: finalmente riflettono con mente pura », il Cesareo scrive così: « Il primo di questi gradi, perduto nei crepuscoli dell' incoscienza, è fuori di qualunque attività dello spirito; il secondo, l'intuizione..., è la conoscenza estetica » (p. 355). La differenza pertanto, che il Cesareo pone tra il senso e la conoscenza intuitiva, è una differenza di quantità, giacchè egli ammette nel senso quei « crepuscoli », che sono un principio di conoscenza. Ma una tal differenza, quand' anche fosse vera, non avrebbe importanza per la filosofia, *scientia qualitatum*, per cui sarebbe come non fatta: se l'intuizione non differisse dal senso se non di grado, non lascerebbe di essere senso, e il fatto estetico sarebbe senso. Ma non è possibile, d'altra parte, ammettere tra ciò che è fuori, come dice il Cesareo stesso, di qualunque attività dello spirito, e l'attività spirituale, la conoscenza, una semplice differenza di più e meno. Tra il senso e la conoscenza intuitiva c'è invece un abisso, che nessuna dottrina filosofica è riuscita a colmare. Quelli che non riescono a vederlo, negano la conoscenza intuitiva; nessuno che scorga questo abisso, fa di essa un senso più sviluppato, perchè non è possibile mettere su una stessa linea progressiva il conoscibile e il conoscere, la passività del subire le impressioni molteplici e l'attività del creare la rappresentazione unica. Il Vico, del resto, avea detto « gli uomini prima sentono senza avvertire »; ora *senza avvertire* non vuol dire già avvertire poco.

Per distinguere poi la conoscenza intuitiva dall'intellettuale o scientifica, il Cesareo scrive così: « L'indagine intellettuale delle relazioni tra i fatti è la conoscenza scientifica.... Non si perviene alla conoscenza scientifica senza passare per la conoscenza estetica ». (p. 355). Ma l'indagine delle relazioni tra i fatti, — lasciando quell'« intellettuale », che qui non abbisogna, — può essere ciò che uno studioso si può proporre; ma è cosa affatto diversa dal pensar per concetti, che è comune a tutti gli uomini ed anteriore alla volontà. Il Croce avea detto (*Est.*, p. 25): « Che cos'è la conoscenza per concetti? È conoscenza di relazioni di cose, e le cose sono intuizioni. Senza le intuizioni non sono possibili i concetti ». Ma altro è la « conoscenza di relazioni di cose », altro è « l'indagine delle relazioni tra i fatti ». Il Cesareo scambia la conoscenza logica con la ricerca storica, il considerar le cose da un sol punto

⁽¹⁾ *Estetica*, pp. 4, 8, 25.

di vista, facendo astrazione del loro aspetto individuale, il concetto, con un fatto volontario. L'indagine presuppone, fra l'altro, anche quella conoscenza di relazioni di cui parla il Croce; ma non è conoscenza.

Dei rapporti tra la fantasia e l'intelletto, tra l'arte e la scienza, dei quali il Croce avea trattato da par suo nel cap. III della parte teorica della sua *Estetica*, il Cesareo dice: « Perchè la scienza possa ridiventare mera impressione estetica, bisogna ch'ella sia riappresa come fatto e suscitì quella particolare forma d'entusiasmo, così accesa in molti luoghi di Lucrezio, che si domanda sentimento intellettuale » (p. 355). Qui è da osservare: 1.º che la scienza non può ritornare ad essere arte, cioè pura espressione, perchè se da questa si può formare il concetto, l'inverso non è possibile; si provi il Cesareo a dedurre, per esempio, dal concetto di ipocrisia il *Tartufo* del Molière; 2.º anche se ciò si potesse, la scienza non potrebbe essere intuizione e concetto ad un tempo, da un medesimo punto di vista; 3.º la scienza in quanto è espressa, e non può non essere espressa (altrimenti non è), già per codesto è arte, e come tale provoca lo stesso piacere che qualunque altra espressione, dipendendo da una medesima attività; 4.º il *sentimento intellettuale*, di cui tratta il Ribot nel cap. XI della parte seconda della sua *Psychologie des sentiments*, non è, come crede il Cesareo, un'emozione prodotta da una attività inesistente, mista di logico e d'intuitivo; ma..... l'istinto della curiosità!

Ricercando ciò che veramente, secondo il Cesareo, è l'intuizione, vediamo che essa è..... il sentimento! « Conoscenza sentimentale » la chiama in principio (p. 355); così dicendo del seguire dell'intelletto alla fantasia aggiunge: « l'intelletto ha oltrepassato il sentimento » (p. 355); e « la bellezza estetica, che consiste appunto », secondo lui, « nella perfetta riproduzione di uno stato d'animo, è un fatto emozionale che può risultare soltanto dalla somma di alcune rappresentazioni organiche » (rappresentazioni *organiche*?! p. 358). Questo modo di concepire la fantasia si ricava poi dall'intero discorso. Il Cesareo prima aveva affermato, che l'intuizione è conoscenza; ora ne fa una stessa cosa con l'emozione; se ne dovrebbe dedurre, che, secondo lui, conoscenza ed emozione siano lo stesso, che conosciamo le cose solo mentre proviamo le emozioni e mediante esse, che le emozioni, invece di annebbiare lo spirito, siano lo spirito stesso in attività, e anzichè essere un possibile contenuto, siano esse la forma.

Non ogni sentimento pel Cesareo è arte. « Ma va subito avvertito », egli dice, « che l'animo di chi legge o ascolta s'intenda a fatto pregiudicato circa l'espressione che accoglie; se no, quell'espressione per lui non ha più valore estetico, ma soltanto organico [espressioni con valore *organico*?!]. Un telegramma che annunzia la morte di un amico, una cronaca di giornale che descrive l'incendio del giorno avanti, comuovono per la cosa in sè, non per la maniera in cui è detta; destano

un sentimento interessato ed organico, non disinteressato ed estetico » ⁽¹⁾ (pag. 356). Una reminiscenza d'estetica spenceriana bellamente innestata sull'idealismo del Croce! E tralasciam di osservare, che il sentimento estetico, benchè provocato dall'attività spirituale, non è meno organico degli altri.

A proposito di questa distinzione tra sentimenti disinteressati e sentimenti interessati il Cesareo fa alcune avvertenze al critico che voglia giudicare di poesia, perchè non si lasci sopraffare dai sentimenti interessati che potrebbero turbargli la riproduzione in sè dello stato affettivo di cui egli ha da giudicare; giacchè appunto uno stato affettivo è pel Cesareo, come s'è visto, la poesia. Ma le cause che qui enumera, come quelle che potrebbero produrre un tal turbamento, erano state accennate dal Croce, (*Est.*, p. 120-1) a proposito della riproduzione dello stato conoscitivo non già affettivo, stato conoscitivo essendo in verità l'intuizione.

L'arte confusa col sentimento, « eccitata dalla somma di alcune rappresentazioni », è pel Cesareo un artificio voluto. « Il poeta vuole stimolare uno stato d'animo », egli dice (pag. 357); e altrove: « Quando il

(¹) Da quanto si è riferito delle parole del Cesareo, anzi dall'intero discorso sorge un modo di concepire l'arte e la critica inaccettabile anche per quel che riguarda la psicologia. Lasciando da parte quella strana confusione del sentimento con la conoscenza, l'estetica del Cesareo si potrebbe insomma riassumere così: Quando un'emozione è provocata da immagini, aventi la medesima colorazione affettiva, quell'emozione è disinteressata e costituisce l'arte, dando il piacere della bellezza; quando invece l'emozione non è provocata da immagini aventi lo stesso colore sentimentale, ma è eccitata dalle « cose in sè » come dice non bene, anzi molto male, il Cesareo, e intende dai casi della vita, quello stato d'animo non è nè disinteressato, nè bello. Il critico deve quindi ricercare se codeste rappresentazioni si uniscono conformemente a un dato stato d'animo o no: in quanto sono conformi ad esso avrà la misura del bello; in quanto distraggono dalla data emozione avrà la misura del brutto. Nella conformità delle immagini che sono stimoli dello stato affettivo il Cesareo fa rientrare le manifestazioni del carattere dei personaggi dei drammi e dei romanzi in quanto sono coerenti tra di loro, e nella difformità dallo stato affettivo quelle manifestazioni che non sono coerenti. Ma come le tendenze e gli atti di un personaggio, coerenti o no, possono essere stimolo di un'emozione? E, lasciando pure di ciò, l'emozione provocata da immagini e da immagini tutte conformi al medesimo stato affettivo è un'emozione diversa da quelle che proviamo abitualmente? Potrebbe provocarla « la cosa in sè », quando di essa non ce ne facessimo una rappresentazione? Nel caso del telegramma, di cui parla il Cesareo, l'intuizione di esso richiama rapidamente molti complessi d'immagini che suscitano l'emozione. Il Cesareo dovrebbe ricordare che senza la rappresentazione il sentimento non si spiega. Infatti che cosa è il sentimento se non la reazione istintiva dell'animale a certe date rappresentazioni, tendente alla tutela di sè o della specie? Quel non so che provato in tali occasioni nell'animo sarebbe la sensazione dei disturbi interni provocati dai movimenti aggressivi o difensivi. Se poi, non volendo stare a questa spiegazione del sentimento, che è quella somatica del Lange e del James, si ricorre alla teoria degli intellettualisti, si trova che, anche secondo questi, le immagini sono la causa delle emozioni, essendo le emozioni per gli intellettualisti o la conseguenza di un giudizio che si fa sulle rappresentazioni o l'effetto della resistenza che gruppi d'immagini incontrano in altri gruppi d'immagini, tendenti ad occupare anch'esse il campo mentale. Ma c'è davvero bisogno di ricorrere a teorie scientifiche per sapere che l'emozione è di regola provocata dalle rappresentazioni? Non basta l'esperienza di ognuno? E non solo il sentimento non si spiega (almeno nei casi normali) senza lo stimolo delle rappresentazioni; ma queste ten-

critico avrà saputo il sentimento organico, che quell'espressione d'arte vuol suscitare, egli avrà da scrutare se i mezzi adoperati dal poeta siano i più acconci al conseguimento del fine » (p. 357). Il Cesareo ha già asserito, che l'arte è la prima forma di conoscenza; ora parla di mezzi e di fini, attribuendo al poeta propositi e volontà; ma la conoscenza intuitiva è anteriore alla volontà. Volendo difendersi dalle obiezioni che si possono fare a questo modo d'intendere l'arte, il Cesareo dice: « È un paradosso o una facezia l'affermazione che il critico non possa dire, perchè non può lo stesso poeta, ciò che questi intese di fare. L'attività estetica è una attività cosciente » (p. 357); e ricorda parecchi esempi di consapevolezza artistica. Ma altro è attività cosciente, altro è attività volontaria: se l'attività volontaria è cosciente, non ogni attività cosciente è volontaria.

Benchè parli di intuizioni e di conoscenza, il Cesareo concepisce dunque le opere d'arte come emozioni. Ciò non ostante, ripete di esse quello che il Croce aveva detto concependole veramente come intuizioni.

dono di loro natura a richiamarsi l'un a l'altra e ad aggrupparsi secondo il loro tono sentimentale, cioè proprio come il Cesareo pretende che debba essere il caso dell'arte. Gli aggruppamenti così formati possono essere le cose più strambe di questo mondo, la *réverie* dello scioperato e il sogno inconcludente e stravagante di una notte di cattiva digestione; giacchè non è neppure necessario che le rappresentazioni si somiglino pel contenuto: è una similarità affettiva, non intellettuale. (Cfr. RIBOT: *Psychologie des sentiments*, troisième édition, Paris, Alcan, 1899, p. 171 e segg.). I più strani complessi d'immagini costituirebbero dunque la bellezza artistica! Il Cesareo scambia l'unità dell'intuizione con quel che di comune hanno rappresentazioni diverse richiamate da un medesimo stato emozionale, il tono affettivo. Ma ben altro è il rapporto tra l'arte, che è limpida e serena, e l'emozione, che è torbida e agitata! Ognuna di quelle singole rappresentazioni, che il Cesareo crede altrettante parti della poesia, è invece già di per sé un'intuizione, già di per sé una poesia. Un complesso di queste piccole rappresentazioni non formerà mai un'intuizione; ma potrà benissimo venire conosciuto da un'altra intuizione, ove trapassano le precedenti come contenuto. Un'intuizione o un complesso di intuizioni, risvegliando gli istinti, può provocare delle emozioni; ma queste non sono più arte: potranno invece venire conosciute anch'esse da un'intuizione che sarà arte. Così leggendo le *Ricordanze* di Giacomo Leopardi, prima ricreiamo in noi il suo stato conoscitivo e facciamo poesia, poi piangiamo con lui e siamo dei poveri diavoli; infine ci rappresentiamo questo nostro pianto e ritorniamo a far poesia.

Quanto alla distinzione che il Cesareo fa tra sentimenti interessati e sentimenti disinteressati, interpretando male un principio d'estetica positivista, la distinzione potrà avere del significato in morale; in psicologia non vi possono essere sentimenti disinteressati, non essendo altro in fondo quest'interesse, che il sentimento medesimo, il quale direttamente o indirettamente, il più basso moralmente, come il più nobile, tende alla conservazione dell'animale. (Cfr. in generale sui sentimenti W. JAMES, *La théorie de l'Émotion*, Paris, 1903; SERGI, *Dolore e piacere*, Milano, 1894; e il libro citato del RIBOT).

Molto ci sarebbe ancora da ridire sulle teorie psicologiche del Cesareo; ma dimostrare, per esempio, che un medesimo fatto non ce lo rappresentiamo tutti ad un modo, e che esso non suscita in tutti le stesse emozioni, e che « la capacità sentimentale di ognuno », appunto perchè è « organica », non « si conserva la stessa nella vicenda delle esperienze » (cfr. su questo punto JAMES, *Principi di Psicologia*, Milano, 1901, p. 769 e seg.) e tante altre cose, ci condurrebbe fuori dei limiti di una nota.

Il Croce avea detto che delle intuizioni non si danno classi (*Est.* pag. 71) e il Cesareo scrive: « Com'è agevole intendere, non si può anticipare regole di sorta alcuna: ciascuna composizione è un individuo di per sé stante, che non è lecito classare nè ragguagliare con altri » (pag. 357). Sarà agevole intenderlo; ma non pare che il Cesareo, il quale appresso darà « le leggi del caratteristico », l'abbia inteso. Egli scrive infatti così: « Poichè ciascuno individuo estetico ha natura propria, e però forma propria, innumerabili sono così gli aspetti del bello, come quelli del brutto ⁽¹⁾, nè se ne può dare una classificazione ordinata e scientifica » (pag. 358). Secondo il Cesareo si tratta dunque di una difficoltà pratica: sono tante! come si fa a classificarle? E veramente, se le opere d'arte fossero emozioni, non ci sarebbe assoluta impossibilità di classificarle; le emozioni sono state infatti classificate parecchie volte, senza che perciò si sia caduto nell'assurdo. Ma si cade nell'assurdo ad ammettere la possibilità di classificare le intuizioni.

Analogamente il Cesareo fraintende il pensiero del Croce là dove parla della tecnica artistica. Questa, definita dal Croce (p. 112) « conoscenza a servizio dell'attività pratica, volta a produrre degli stimoli di riproduzione estetica », diventa nel concetto del Cesareo « l'immediata applicazione delle leggi pratiche ⁽²⁾ ai mezzi comunicativi dell'intuizione estetica ». Ma lasciando ciò, il Cesareo in questo luogo (p. 362), pure avendo presente il cap. XV della parte teorica dell'*Estetica* del Croce, cade proprio nell'errore che questi combatte, perchè, sottomettendo lo spirito a leggi che non esistono, finisce nella pretesa di voler assegnare i limiti delle arti, il che è porre alla creazione spirituale ostacoli esterni, e che naturalmente vien fatto di concepire dopo che quella è avvenuta.

A proposito dei limiti delle arti, il Cesareo espone ciò che è lecito e ciò che non è lecito al poeta, in obbedienza a leggi d'estetica generale e d'estetica.... speciale. Egli dice per esempio così: « Quanto più subitanea è la percezione sensibile delle cose, tanto più sarà vietato al poeta di sminuzzarla nelle sue parti; ciò anche per una legge d'estetica generale, quella che l'espressione dee fedelmente rispecchiare l'impressione:

(1) Il brutto non ha aspetti, nè molti nè pochi. Se il bello è conoscenza, come il Cesareo ammette, il brutto sarà non conoscenza (cfr. Croce, *Est.*, p. 81-82). Le opere d'arte parte espressive e parte no, che comunemente diciamo brutte, hanno un aspetto per quanto esprimono e sono belle: ciò che non è espresso, ciò che non è conosciuto, non può avere aspetto alcuno.

(2) La parola « legge » ricorre quasi in ogni periodo dello scritto del Cesareo; ma, mi pare, non sempre opportunamente. Per limitarci al caso di sopra, non si può parlare di « leggi pratiche », perchè la legge è sempre un fatto teoretico, anche quando il conoscerlo giovi alla pratica. Il Croce poi avea detto, che le conoscenze utili agli artisti che vogliono esteriorizzare le loro espressioni, non sono riducibili a scienza, e che attinte a varie scienze e discipline ritrovano in queste i loro principi scientifici. A questa osservazione del Croce non è possibile contraddire: tuttavia il Cesareo quelle conoscenze disperate le riduce a « leggi »!

e un'impressione sola e momentanea non può frangersi in più espressioni tarde, spicciolate ed improprie » (p. 362). Ma se l'attività estetica è la conoscenza intuitiva, e però anteriore alla volontà, ove non è volontà, non è possibile parlare di lecito e di non lecito. L'estetica, del resto, non mira a dare precetti e insegnamenti agli artisti; essa, contrariamente a quel che pensa il Cesareo, ha valore meramente teoretico. Il Cesareo poi crede che oltre all'estetica generale, la quale si occupa dell'arte in genere, vi siano tante estetiche speciali quante sono le singole arti. Ma queste estetiche non vi sono, come non vi sono, a rigore, le singole arti: la divisione delle arti in poesia, pittura, scultura ecc., riferendosi ai mezzi dell'esteriorizzazione, è meramente empirica, e non riguarda le intuizioni, le quali non hanno classi (CROCE, *Est.*, p. 115).

Dell'espressione che rispecchia l'impressione il Croce parla in più luoghi; ma questi non intende menomamente farne un obbligo per l'artista, e perchè l'espressione è un fatto spirituale che vien prima della volontà, e perchè non è possibile conoscere, come pretende il Cesareo, l'impressione innanzi all'espressione, e giudicare se essa abbia tale o tal'altra qualità; giacchè l'espressione è la stessa conoscenza. Sarebbe conoscere e non conoscere insieme.

L'intuizione nel concetto del Cesareo non è ancora la poesia; diventa poesia quando è espressa acconciamente. « Le rappresentazioni », egli dice, « le percezioni, le intuizioni delle cose reali o irreali, vere o immaginarie, espresse acconciamente con la parola, son ciò che si dice poesia » (p. 355). L'intuizione che, secondo il Cesareo è il sentimento, e però fatto materiale ed organico, è qui messa accanto alla rappresentazione e alla percezione, che son fatti spirituali. Già il Cesareo crede che l'intuizione sia nello stesso tempo sentimento e conoscenza; ma, comunque sia, se il fatto estetico è l'intuizione, come il Cesareo ha affermato in principio, qui bisognava parlare solo di intuizioni; giacchè gli altri fatti mentali o non importano, o importano solo in quanto sono intuizioni. D'altra parte, se l'intuizione è conoscenza, come ha asserito lo stesso Cesareo, non ha bisogno di essere espressa, perchè è già espressione ⁽¹⁾.

Fatta questa divisione tra l'intuizione e l'espressione, tra il pensiero e la forma, per quanto il Cesareo si sforzi di persuaderci (p. 360) che la forma non ha da essere un ornamento del pensiero, nè rara, nè elegante, ma tutt'uno con esso, la poesia non resta meno per lui un composto di due elementi che egli non potrà riunire. Il Cesareo non si accorge che ciò che egli chiama espressione o forma, è proprio il pensiero in attività; mentre ciò che egli chiama il pensiero, è o un altro pensiero astratto formato sulla precedente espressione o altra astrazione cono-

(1) So bene che su questo punto alcuni hanno mosso dei dubbi al Croce; ma chi concepisce l'intuizione come un fatto mentale al quale se ne può sovrapporre un altro, che poi sarebbe l'espressione, secondo me non ha capito la cosa. I riflessi che seguono all'espressione, comunemente inibiti, non sono fatti mentali, ma fatti meccanici che non vanno confusi con quelli.

sciuta da quella forma. Essendo questo e non altro quel che dicono il pensiero, o il contenuto, chi lo concepisce fuori della forma, non potrà più ad essa riunirlo, perchè non è possibile dall'astratto ritornare al concreto. Il non avere inteso ciò è la ragione per la quale il Cesareo, pur ripetendo quanto il Croce avea detto (p. 71) del travasamento di una forma in un'altra, cade, al solito, nell'errore pur combattuto dal suo autore. Egli dice infatti: « I travasamenti in versi del contenuto di quadri celebri e altrettali esercitazioni da perdigiorni non sono punto poesia » (p. 362). A parte che questa affermazione è per lui una conseguenza di una strana legge imposta alla fantasia, egli non nega la possibilità di cotali travasamenti; nega che siano poesia. Senonchè questo passaggio di un contenuto da una forma in un'altra non è possibile appunto perchè, se per contenuto s'intende tutto quello che traspare nella forma nel modo come traspare, tolta la forma, cioè il modo come traspare, va via anche l'altro; se s'intende la posteriore astrazione, che a quella forma si riferisce, da essa non è più possibile dedurre una nuova forma.

Secondo che l'espressione, intesa falsamente come qualcosa che si sovrappone all'intuizione, sia ricca o povera, il Cesareo distingue l'arte dalla scienza, ed anche il parlar comune dalla poesia. « Il caratteristico è l'essenza della bellezza », egli dice. « L'opera di scienza non è opera d'arte per difetto di caratteristico: le pure idee non hanno carattere. Caratteristica è l'espressione ricca, individuale (?), appropriata di ciascuna rappresentazione » (pag. 358). Il Cesareo dimentica di aver posta un'attività speciale dello spirito per la scienza; se questa non differisse dall'arte che per le differenze quantitative della forma dette in questo luogo, arte e scienza sarebbero il prodotto di una medesima attività, anzi una medesima cosa.

Quanto al parlar comune, la differenza di esso dalla poesia non ista nella maggiore o minore ricchezza dell'espressione intesa a quel modo. Il Cesareo fraintende ancora una volta il pensiero del Croce, il quale, se (*Est.*, p. 25 e seg.), pone tra il parlar comune e la poesia una differenza quantitativa, la fa bensì consistere nella maggiore o minore complessità e compiutezza dell'intuizione stessa — quanto all'espressione non ce n'è davvero bisogno — ed aggiunge ch'è una differenza *empirica*, il che vuol dire che a rigore essa non ha un vero valore. A fare intendere il suo pensiero il Cesareo adduce un esempio: Molte persone vedono un'alba in Lombardia e si contentano di esclamare: « bell'alba! »; Alessandro Manzoni ci dà la descrizione del cap. XVII dei *Promessi sposi*. « Che differenza c'è fra le due espressioni? » dice il Cesareo. « Ecco: della loro intuizione quegli altri hanno dato un'espressione così nuda e schematica ch'è quasi un'astrazione; il Manzoni ce n'ha dato un'espressione così ricca di determinazioni da riuscire a rappresentarci non la *bell'alba* in astratto, ma *quella bell'alba* vista un tal giorno da lui. La prima è un'espressione insufficiente; la seconda un'espressione propria, numerosa e compiuta » (p. 355). Ma l'esclamazione « bell'alba! » non è nè un'astrazione, nè un'espressione impropria e incompiuta; è

un'espressione pura e così compiuta, come tutto il romanzo dei *Promessi Sposi* è, o dovrebbe essere; che poi sia piccina piccina non conta. Da altra parte, la descrizione manzoniana, quantunque ricca e numerosa, non è invece un'espressione compiuta; ma un frammento che, si badi, staccato dal resto, ci si sforma tra le mani, e che va giudicato insieme con tutto il romanzo col quale forma, o dovrebbe formare, unica visione.

Il Cesareo, come si vede dall'esempio dell'alba, crede identiche le rappresentazioni di un identico oggetto, e oltre a questo, anzi appunto per questo, confonde l'individualità dell'intuizione con l'individualità delle cose esterne cui la prima si riferirebbe, come se le cose avessero in sè individualità fuori dello spirito che le considera a volte in tal modo. Che così pensi il Cesareo è chiaro da parecchi altri luoghi del suo articolo e da questo: « Anche nella letteratura oggettiva, tutti i personaggi simbolici, vale a dire quelli che non sono sè, ma un'altra cosa, non creature libere e palpitanti, ma segni d'un concetto, d'un fatto intellettuale, d'una astrazione, offendono allo stesso modo la proprietà dell'espressione. Un universale va espresso in forma logica [la logica è una forma d'espressione?!] come in forma estetica un individuale » (p. 361). Dice giusto che l'arte simbolica è arte falsa; ma ciò non toglie che per lui l'« individuale » non è la forma; ma il personaggio, la creatura libera e palpitante. Alla considerazione empirica importano le cose che il pensiero conosce, non il pensiero per sè: il Cesareo intende delle prime quello che il suo autore avea detto del secondo, cioè dell'intera espressione, dell'intera poesia. La rappresentazione di ciò che sogliamo considerare un molteplice, o un'esposizione di concetti, può benissimo essere un individuale; d'altra parte una descrizione di cosa che comunemente consideriamo unica, può non essere un individuale e quindi poesia in un modo o in un altro sbagliata. Questo erroneo concetto dell'individualità artistica porta una conseguenza gravissima nella critica del Cesareo; il quale, volendo giudicare, poniamo, d'un dramma o d'un romanzo, invece di guardare all'intera composizione, staccherà da essa i singoli personaggi e i singoli fatti e assolverà o condannerà, secondo che in questi troverà o no la pretesa individualità. Ora un personaggio, staccato dalla visione del poeta, che cosa è se non un concetto più o meno ricco di determinazioni, o una creazione del critico?

Questi, dovendo giudicare dello stato conoscitivo del poeta, se si mette fuori di esso, invece di giudicare come il poeta conosce, giudica delle cose che quegli conosce, viste a modo proprio: un tal giudizio non riguarda più l'arte, come, non certo riguardano questa i giudizi che il Cesareo dà sulle contraddizioni del carattere di Amleto e sull'incoerenza di alcuni personaggi di Victor Hugo (p. 364). Eppure questo bel principio di critica il Cesareo lo raccomanda espressamente (p. 358). E così riporta i seguenti versi del Bertòla relativi a Posillipo:

Addio, beato margine,
Sacro per tanta età
All'aurea voluttà,
Sacro alle muse;

e ne dà questo giudizio: « Riesce inefficace appunto per la vacua indeterminatezza di codesta espressione, la quale tanto si può riferire a Posillipo, quanto a Cuma, a Baja, a Firenze... ». Non voglio dire che questi versi sieno belli; ma che il poeta qui non è niente affatto tenuto a darci i tratti distintivi di Posillipo, nè di quello reale, nè di altro immaginario; ma quel tanto che fa al caso suo, non importando se questo tanto si possa poi riferire anche a Firenze o a Cuma. E voglio dire che il critico ha da portare il suo giudizio su tutto intero il componimento, che non è possibile dividere. E ciò va detto non per modo di dire; ma nel senso più rigoroso che si possa attribuire a questa espressione. Il Cesareo, sebbene parli qua e là di composizioni che sono « individui di per sè stanti », ripetendo cosa detta più volte nell' *Estetica* del Croce, si mostra lontano dall'intendere questa verità. Egli, come s'è visto, oltre a giudicare delle opere di poesia astraendone le cose e i personaggi, concepisce l'opera d'arte come la somma di alcune rappresentazioni, ognuna delle quali dev'essere caratteristica: questa qualità, anzi che a tutto il componimento, l'attribuisce ad ognuno di quei supposti elementi di esso. « La perfetta riproduzione di uno stato d'animo, in cui per l'appunto consiste la bellezza estetica », dice in un luogo già riferito, « è un fatto emozionale che può risultare soltanto dalla somma di alcune rappresentazioni... Ogni singola rappresentazione dev'essere caratteristica » (p. 358).

Del caratteristico il Cesareo dà le « leggi ». Il che è la stessa contraddizione in termini, che il classificare le intuizioni, poichè il caratteristico, appunto quando ce lo rappresentiamo come tale, non possiamo rappresentarcelo come soggetto a leggi. Ne enumera le principali, che sarebbero: la *determinatezza*, la *perspicuità*, la *semplicità*, la *proprietà*, la *coerenza*. E dire che l'autore si era proposto di dimostrare, che « la critica estetica... è salda, razionale, assoluta; si prefigge la valutazione, non già soggettiva ed arbitraria; ma universale e immutabile di ciascuna opera d'arte »! (p. 355). Ma c'è da scommettere che se più critici volessero giudicare di una stessa poesia secondo queste « leggi », ed i giudizi disgraziatamente riuscissero diversi, essi disputerebbero un pezzetto della perspicuità, semplicità, ecc. della poesia, senza mettersi d'accordo e avendo ognuno ragione. Ma c'è di più: queste « leggi » non si riferiscono all'intera espressione; nel qual caso si potrebbero intendere come *varianti verbali* del concetto estetico, direbbe il Croce; ma si riferiscono ad ognuna di quelle rappresentazioni, delle quali il Cesareo concepisce composta l'opera d'arte, anzi all'espressione di esse astrattamente considerata. Il critico pertanto, che voglia giudicare di poesia attenendosi alle « leggi del caratteristico » del Cesareo, dovrebbe in primo luogo distruggere l'opera d'arte in tante astrazioni, in tutti quegli elementi onde il Cesareo la crede composta, — e chi lo farebbe in un modo, e chi in un altro, — e poscia per ognuna di quelle astrazioni verificare se le corrispondenti espressioni abbiano quelle date qualità.

facendosi questa assurda domanda: « quelle espressioni sono le più convenienti a quel contenuto in quel particolare momento »? (p. 358).

Sulla fine del suo discorso il Cesareo passa a dimostrare, che il giudizio sur un'opera d'arte, dato a norma dei principi estetici da lui esposti, ha valore per tutti. Per quel che riguarda la forma, che è la sola che importi, abbiamo veduto che, concepandola egli divisa dal contenuto, è impossibile darne un qualunque giudizio; a meno che, riferendosi alle « leggi del caratteristico », non si voglia chiamare giudizio lo apprezzamento arbitrario di ognuno; in questo caso i giudizi potrebbero essere tanti, quante le persone che giudicano. Per quel che riguarda il contenuto, per la medesima ragione per cui il Cesareo lo concepisce diviso dalla forma, qualunque giudizio se ne possa dare non riguarda l'arte: è inutile quindi cercare se egli abbia ragione o no quando ammette il valore assoluto d'un tale giudizio. Ma avendo il Cesareo parlato più volte di conoscenza intuitiva, di fantasia, di attività dello spirito, di intuizione, non può non recar meraviglia che egli ricerchi la ragione dell'universalità dell'arte fuori della fantasia, negando a questa la conoscenza, già ammessa. E come la conoscenza fantastica nega anche la logica, della quale pure avea parlato. Per dimostrare che il giudizio sulle opere d'arte, che secondo lui sono espressioni di emozione, è assoluto, scrive così: « Il rapporto tra l'emozione e l'espressione non è una verità logica; ma una verità sperimentale, e quindi la stessa per tutti (1) »!

(1) Continuando nella sua dimostrazione il Cesareo dice: « Niuno può sapere, sta bene, se la propria immagine sia più o meno forte che quella degli altri; vale a dire se, *quantitativamente*, quelle immagini s'equivalgono; certo *qualitativamente*, per la loro natura si corrispondono. Le idee sono universali e le immagini non sono altro che associazioni d'idee » (p. 366). È evidente che qui « universali » significa: comuni a tutti gli uomini. Il Cesareo che nega l'universalità della fantasia e della logica ammette invece l'universalità delle idee; da questa poi vuol dedurre anche l'universalità delle immagini. Insomma, se gli uomini non hanno tutti la stessa fantasia e la stessa logica, in compenso hanno tutti le stesse idee e le stesse immagini. L'affermazione non potrebbe essere più strana, né le conseguenze a cui conduce, più assurde. Non intendo come si possa concedere il prodotto negando l'attività produttrice, né credo che occorra una lunga meditazione filosofica a convincersi che certe cose c'è chi le conosce e c'è chi non le conosce, e che di una stessa cosa chi ha un concetto e chi un altro. L'errore deriva dall'equivoco sul significato della parola « universali ». Degli universali si parla più volte nell'*Estetica* del Croce. Il Cesareo, per cui la « conoscenza di relazioni di cose » è « l'indagine intellettuale delle relazioni tra i fatti », questa parola famosa nella storia della filosofia, l'intende nel senso di: comuni a tutti gli uomini! Le immagini poi, secondo il Cesareo, che pure avea detto: « Sicuramente non si perviene alla conoscenza scientifica senza passare per la conoscenza estetica », anziché essere il presupposto delle idee, come sono per tutti, idealisti e non idealisti, sarebbero il prodotto dell'associazione di esse. Ma anche ammesso che le idee fossero universali a quel modo, e che le immagini fossero associazioni d'idee, non ne seguirebbe che tutti dovremmo avere le stesse immagini, perchè le idee, associandosi in modi diversi, darebbero luogo a immagini diverse. Non mi pare infine che si possa parlare di quantità o di qualità a proposito delle immagini, perchè dovremmo riferirci a qualche cosa: ma così facendo cesserebbero di essere immagini. È la stessa contraddizione che è nelle « leggi del caratteristico ».

e ne dà questo giudizio: « Riesce inefficace appunto per la vacua indeterminatezza di codesta espressione, la quale tanto si può riferire a Posillipo, quanto a Cuma, a Baja, a Firenze... ». Non voglio dire che questi versi sieno belli; ma che il poeta qui non è niente affatto tenuto a darci i tratti distintivi di Posillipo, nè di quello reale, nè di altro immaginario; ma quel tanto che fa al caso suo, non importando se questo tanto si possa poi riferire anche a Firenze o a Cuma. E voglio dire che il critico ha da portare il suo giudizio su tutto intero il componimento, che non è possibile dividere. E ciò va detto non per modo di dire; ma nel senso più rigoroso che si possa attribuire a questa espressione. Il Cesareo, sebbene parli qua e là di composizioni che sono « individui di per sè stanti », ripetendo cosa detta più volte nell'*Estetica* del Croce, si mostra lontano dall'intendere questa verità. Egli, come s'è visto, oltre a giudicare delle opere di poesia astraendone le cose e i personaggi, concepisce l'opera d'arte come la somma di alcune rappresentazioni, ognuna delle quali dev'essere caratteristica: questa qualità, anzi che a tutto il componimento, l'attribuisce ad ognuno di quei supposti elementi di esso. « La perfetta riproduzione di uno stato d'animo, in cui per l'appunto consiste la bellezza estetica », dice in un luogo già riferito, « è un fatto emozionale che può risultare soltanto dalla somma di alcune rappresentazioni... Ogni singola rappresentazione dev'essere caratteristica » (p. 358).

Del caratteristico il Cesareo dà le « leggi ». Il che è la stessa contraddizione in termini, che il classificare le intuizioni, poichè il caratteristico, appunto quando ce lo rappresentiamo come tale, non possiamo rappresentarcelo come soggetto a leggi. Ne enumera le principali, che sarebbero: la *determinatezza*, la *perspicuità*, la *semplicità*, la *proprietà*, la *coerenza*. E dire che l'autore si era proposto di dimostrare, che « la critica estetica... è salda, razionale, assoluta; si prefigge la valutazione, non già soggettiva ed arbitraria; ma universale e immutabile di ciascuna opera d'arte »! (p. 355). Ma c'è da scommettere che se più critici volessero giudicare di una stessa poesia secondo queste « leggi », ed i giudizi disgraziatamente riuscissero diversi, essi disputerebbero un pezzetto della perspicuità, semplicità, ecc. della poesia, senza mettersi d'accordo e avendo ognuno ragione. Ma c'è di più: queste « leggi » non si riferiscono all'intera espressione; nel qual caso si potrebbero intendere come *varianti verbali* del concetto estetico, direbbe il Croce; ma si riferiscono ad ognuna di quelle rappresentazioni, delle quali il Cesareo concepisce composta l'opera d'arte, anzi all'espressione di esse astrattamente considerata. Il critico pertanto, che voglia giudicare di poesia attenendosi alle « leggi del caratteristico » del Cesareo, dovrebbe in primo luogo distruggere l'opera d'arte in tante astrazioni, in tutti quegli elementi onde il Cesareo la crede composta, — e chi lo farebbe in un modo, e chi in un altro, — e poscia per ognuna di quelle astrazioni verificare se le corrispondenti espressioni abbiano quelle date qualità.

facendosi questa assurda domanda: « quelle espressioni sono le più convenienti a quel contenuto in quel particolare momento »? (p. 358).

Sulla fine del suo discorso il Cesareo passa a dimostrare, che il giudizio sur un'opera d'arte, dato a norma dei principi estetici da lui esposti, ha valore per tutti. Per quel che riguarda la forma, che è la sola che importi, abbiamo veduto che, concependola egli divisa dal contenuto, è impossibile darne un qualunque giudizio; a meno che, riferendosi alle « leggi del caratteristico », non si voglia chiamare giudizio lo apprezzamento arbitrario di ognuno; in questo caso i giudizi potrebbero essere tanti, quante le persone che giudicano. Per quel che riguarda il contenuto, per la medesima ragione per cui il Cesareo lo concepisce diviso dalla forma, qualunque giudizio se ne possa dare non riguarda l'arte: è inutile quindi cercare se egli abbia ragione o no quando ammette il valore assoluto d'un tale giudizio. Ma avendo il Cesareo parlato più volte di conoscenza intuitiva, di fantasia, di attività dello spirito, di intuizione, non può non recar meraviglia che egli ricerchi la ragione dell'universalità dell'arte fuori della fantasia, negando a questa la conoscenza, già ammessa. E come la conoscenza fantastica nega anche la logica, della quale pure avea parlato. Per dimostrare che il giudizio sulle opere d'arte, che secondo lui sono espressioni di emozione, è assoluto, scrive così: « Il rapporto tra l'emozione e l'espressione non è una verità logica; ma una verità sperimentale, e quindi la stessa per tutti ⁽¹⁾ »!

(¹) Continuando nella sua dimostrazione il Cesareo dice: « Niuno può sapere, sta bene, se la propria immagine sia più o meno forte che quella degli altri; vale a dire se, *quantitativamente*, quelle immagini s'equivalgono; certo *qualitativamente*, per la loro natura si corrispondono. Le idee sono universali e le immagini non sono altro che associazioni d'idee » (p. 366). È evidente che qui « universali » significa: comuni a tutti gli uomini. Il Cesareo che nega l'universalità della fantasia e della logica ammette invece l'universalità delle idee; da questa poi vuol dedurre anche l'universalità delle immagini. Insomma, se gli uomini non hanno tutti la stessa fantasia e la stessa logica, in compenso hanno tutti le stesse idee e le stesse immagini. L'affermazione non potrebbe essere più strana, nè le conseguenze a cui conduce, più assurde. Non intendo come si possa concedere il prodotto negando l'attività produttrice, nè credo che occorra una lunga meditazione filosofica a convincersi che certe cose c'è chi le conosce e c'è chi non le conosce, e che di una stessa cosa chi ha un concetto e chi un altro. L'errore deriva dall'equivoco sul significato della parola « universali ». Degli universali si parla più volte nell'*Estetica* del Croce. Il Cesareo, per cui la « conoscenza di relazioni di cose » è « l'indagine intellettuale delle relazioni tra i fatti », questa parola famosa nella storia della filosofia, l'intende nel senso di: comuni a tutti gli uomini! Le immagini poi, secondo il Cesareo, che pure avea detto: « Sicuramente non si perviene alla conoscenza scientifica senza passare per la conoscenza estetica », anziché essere il presupposto delle idee, come sono per tutti, idealisti e non idealisti, sarebbero il prodotto dell'associazione di esse. Ma anche ammesso che le idee fossero universali a quel modo, e che le immagini fossero associazioni d'idee, non ne seguirebbe che tutti dovremmo avere le stesse immagini, perchè le idee, associandosi in modi diversi, darebbero luogo a immagini diverse. Non mi pare infine che si possa parlare di quantità o di qualità a proposito delle immagini, perchè dovremmo riferirci a qualche cosa: ma così facendo cesserebbero di essere immagini. È la stessa contraddizione che è nelle « leggi del caratteristico ».

(p. 365-6). Il Cesareo qui confonde la realtà con la verità; la prima è senso, la seconda è rapporto: non l'unica, come abbiamo veduto, nè la sola grave confusione in questo scritto pieno di equivoci e di incoerenze, nel quale l'autore volle esporre una teoria idealistica, senza giovare di quella preparazione e di quelle cautele che erano necessarie ad intenderla e a non confonderla con gli opposti principii del positivismo. Non è poi da approvare il servirsi che fa dei trovati degli altri senza citare neppure una volta le loro opere (¹).

(¹) Il Cesareo dev'essere un grande ammiratore della produzione filosofica e storica di Benedetto Croce; e di ciò gli va data lode. Anche testè in un discorso sull'Emiliani-Giudici, pubblicato nell'opuscolo: *Onoranze a Paolo Emiliani-Giudici nella R. Università di Palermo*, Palermo, Stabilimento tipografico Virzi, 1903, — il Cesareo si è servito liberamente di ciò che avea detto il Croce; ma... avrebbe potuto citarlo! Confronta principalmente quello che nel discorso del Cesareo si dice sul Vico, sul Torti, sul Foscolo, nonchè la sua opinione intorno alla *Storia* del Tiraboschi, sulle idee critiche del Giudici, con quanto precedentemente ne avea detto il Croce nella lettura *Per la storia della critica e storiografia letteraria*, fatta all'Accademia Pontaniana il 1.º febbraio 1903, e stampata negli *Atti dell'Acc. Pont.*, vol. XXXIII.

INDICE DEGLI ARTICOLI ORIGINALI

PUBBLICATI NELL' ANNATA 1903

ALEMANNI V. - Introduzione a una psicologia del dubbio, Vol. 1.º	PAG. 389
ARDIGÒ R. - La formazione naturale e la dinamica della psiche, Vol. 1.º	» 1
— Sentire, Vol. 2.º	» 277
BENINI V. - Amiamo i nostri nemici, Vol. 2.º	» 173
BERSANO A. - Per una notizia biografica su Spinoza, Vol. 2.º	» 107
CARASSALI S. - La simpatia in A. Smith, Vol. 1.º	» 292
CESCA G. - L'idealismo del Mach e l'Energismo dell'Ostwald Vol. 1.º	» 245
CRESPI A. - Intorno all'interpretazione di un luogo matematico di Platone, Vol. 1.º	» 343
D'ALFONSO N. - I principi economici dell'Etica, Vol. 1.º	» 470
DE LA GRASSERIE R. - De la religion abstraite et des religion athéistiques, Vol. 1.º pag. 447 e Vol. 2.º	» 54
FALCHI A. - Intorno al concetto scientifico di diritto naturale e d'equità, Vol. 2.º	» 150
FERRO A. - Prolegomeni alla discussione delle ipotesi sui rapporti fra lo spirito e il corpo, Vol. 1.º	» 266
IAlA F. - L'intelligenza degli animali inferiori, Vol. 1.º	» 68 e 194
LABANCA B. - La « Vita di Gesù » di Davide Strauss in Italia, Vol. 1.º	» 1
MARCHESINI G. - L'interpretazione filosofica del problema sociale, Vol. 1.º	» 15
MOMIGLIANO F. - Un pubblicista economista e filosofo del periodo napoleonico, Vol. 1.º, pag. 115, 425 e Vol. 2.º pag. 78	» 314, 374
MONDOLFO R. - Il concetto del bene e la psicologia dei sentimenti in Hobbes, Vol. 1.º	» 39 e 371
MILESI G. B. - La legge di gravità in biologia e la scoperta di Otto Von Schrön, Vol. 2.º	» 137
NATOLI L. - La questione del genio, Vol. 1.º	» 490
OBICI G. - Il meccanismo della scrittura, Vol. 1.º	» 154
ORANO P. - Max Stirner in Italia, Vol. 2.º	» 348
RANZOLI C. - Per la terminologia filosofica, Vol. 1.º	» 377
ROSSI P. - Il valore sociale dei « meneurs », Vol. 1.º	» 330
TEDESCHI E. - Il bilancio del Ministero dell'Istruzione Pubblica, Vol. 2.º	» 25
TROILO E. - Gli ideali di Nicola Spedalieri, Vol. 2.º	» 36
VAILATI G. - La teoria aristotelica della definizione, Vol. 2.º	» 332
ZAMORANI E. - Varie, Vol. 1.º pag. 374 e Vol. 2.º	» 272
— Leone XIII, Vol. 2.º	» 132
— A chi legge, Vol. 2.º	» 277

La **Rivista di Filosofia e Scienze affini** si pubblica in fascicoli bimensili.

Nessuno può ricevere la **Rivista** o ad essa collaborare, se non è iscritto regolarmente fra gli abbonati annui.

L'abbonamento di L. **10** annue decorre dal gennaio al dicembre. Può essere, per i non collaboratori, diviso in due rate di L. 6 ciascuna. *Si paga anticipatamente.*

Inviare i manoscritti al Prof. **GIOVANNI MARCHESINI**, Padova (Via S. Francesco, 74) al quale si dovrà anche far capo per ciò che si riferisce agli abbonamenti, e agli indirizzi.

Non si restituiscono i manoscritti trovati inadatti all'indole del periodico, se non dietro rifusione delle spese postali.

N. B. Per cambi di Riviste e Libri: Prof. G. MARCHESINI - Padova

 Le *Riviste* e le *Opere pedagogiche* si dirigano

all'On. Prof. **LUIGI CREDARO**, dell'Università di Roma (Via Palermo, 3)

per la *Rassegna di Pedagogia*

Si cedono per L. 5 i fascicoli Luglio-Dicembre 1899 e Gennaio-Febbraio, Giugno-Dicembre 1900: o per L. 2 i detti fascicoli 1899, e per L. 3 quelli indicati del 1900. A richiesta s'inverrà la nota dei relativi sommari.



